Rok I. Nr. 9.

MUZYKA KOŚCIELNA

Miesięcznik poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji.



Giovanni Pierluigi da Palestrina



Poznań Grudzień 1926

Cena egzempl. 1,— zł.

Zaproszenie do Prenumeraty

Miesięcznika

Muzyka Kościelna

na rok 1927.

Wypełniając poważną lukę w polskiem piśmiennictwie muzycznem, przystąpił Związek Organistów archidiecezji gnieźnieńsko-poznańskiej, w pierwszych miesiącach b. roku do wydawnictwa miesięcznika, poświęconego wyłącznie muzyce kościelnej i liturgicznej. Jest nim, wychodząca w Poznaniu od r.b. **Muzyka Kościelna.** Pismo nasze, dzięki współpracy szeregu najwybitniejszych polskich muzykologów i muzyków kościelnych, stanęło odrazu na wysokim poziomie, podając w formie przystępnej i przejrzystej treść wysoce wartościową i ściśle fachową. Ten naukowo-popularny poziom pisma zjednał mu powszechne uznanie i przyjaciół nietylko w kraju, lecz i zagranicą. Przekonawszy się, że w służbie jasno określonego programu kroczymy po dobrej drodze, podążymy i w nowym roku w tym samym kierunku, ufając, że szeregi naszych łaskawych abonentów stale będą wzrastać. **Muzyka Kościelna,** która jest dzisiaj jedynem poważnem w Polsce pismem, poświęconem sprawie muzyki liturgicznej, powinna znaleść się w ręku każdego muzyka kościelnego, a więc każdego polskiego organisty a także Przew. Duchowieństwa, które przedewszystkiem jest powołane do czuwania nad czystością muzyki kościelnej w świątyniach naszych.

W nowym roku pismo nasze ukazywać się będzie w formacie nieco szerszym oraz w ulepszonej szacie graficznej. W miarę przyrostu abonentów przystąpimy i do wydawania: dodatku nutowego. Mimo wzrostu kosztów wydawniczych, ceny pojedyńczego egzemplarza nie podwyższamy.

Warunki prenumeraty na rok 1927.

Rocznie (12 numerów)	10 — zł.
Półrocznie	5,50 „
Kwartalnie	3 — „

Cena pojedyńczego numeru 1 złoty.

Prenumerata dla członków Związku Organistów diecezji gniezn.-pozn. jak chełmińskiej zawarta jest w składce rocznej.

Dołączamy blankiet przekazu pocztowego przez P. K. O.

Adres Redakcji: Zygmunt Latoszewski, — Poznań św. Marcin 5.

Adres Administracji: Poznań św. Marcin 7-8.

Konto P. K. O. nr. 207 940.

MUZYKA KOŚCIELNA

Miesięcznik Poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji.

Rok I | Poznań, grudzień 1926 | Nr. 9

Giovanni Pierluigi da Palestrina.

W jubileuszowym okresie 400 lecia urodzin największego kompozytora Kościoła Katolickiego, Palestriny, rozpoczęliśmy wydawnictwo naszego pisma. Pragniemy więc, choć w skromnych ramach uczcić wielką rocznicę, poświęcając nininiejszy ostatni w tym roku zeszyt „Muzyki Kościelnej" przypomnieniu i rozpatrywaniu dzieła życiowego i znaczenia genjalnego mistrza z Praeneste. Redakcja.

400-lecie urodzin Palestriny, cały świat kulturalny obchodził uroczyście. W licznych koncertach jubileuszowych, poświęconych wyłącznie twórczości genjalnego mistrza z Praeneste, wystąpił wymownie na zewnątrz powszechny kult wielkiej tej sztuki polifonicznej, której hołdują wszystkie wybitne zespoły śpiewackie męskie (z głosami chłopięcemi), nietylko katolickie. Kim był Palestrina dla pokoleń dawnych, wartoby zbadać dokładnie, że jednak dzisiaj przemawia do nas, z tyłu wiekowego oddalenia, z taką bezpośrednością siłą i, że potrzebę wzniosłych wrażeń jego muzyki odczuwa się dzisiaj tak powszechnie, to tryumf, jaki pozostanie udziałem tylko największych z pośród genjuszy ludzkości.

Uroczystości palestrinowskie, które najokazalej obchodzono oczywiście w ojczyźnie kompozytora, a głównie w Rzymie oraz w miasteczku jego rodzinnym Praeneste, odbyły się przeważnie w roku ubiegłym. Okres jubileuszowy można jednak było przesunąć także na rok 1926, gdyż datę urodzin Palestriny nie udało się dotąd zupełnie dokładnie oznaczyć. Według ostatnich badań szwankuje ona między 2 lutego 1525 r. a 2 lutego 1526 r. Zresztą około życia Palestriny, podobnie jak około życia wielu wielkich ludzi, uwiła się legenda, która we fantastyczności swojej posiadała może dużo poezji, lecz tem mniej prawdy historycznej. Ładne te anegdoty nietylko posłużyły do ułożenia libreta operowego p. t. „Palestrina", z muzyką Pfitznera (1917), lecz weszły także do niektórych biografji, oświetlając fałszywem światłem życie Palestriny. Dzięki ściśle naukowem badaniom uczonych takich jak: Haberl, Casimiri, Cametti i Weinmann, koleje życiowe twórcy „Missa Papae Marcelli" zostały względnie dokładnie odkryte i dają obraz wprawdzie nie całkowity, lecz prawdziwy. Pozytywne te wyniki badań biograficznych pragniemy tu pokrótce powtórzyć, gdyż

nie wszystkim naszym czytelnikom dostępne są odnośne publikacje, a z drugiej strony rozpowszechnione są popularne „rysy biograficzne“ Palestriny, mające wartość jedynie anegdotyczną.

O latach młodzieńczych Palestriny wiadomo niewiele. Pochodził ze skromnej rodziny małomiasteczkowej; ojciec, Sante Pierluigi, posiadał dom i nieco roli, matka, nazywała się z domu Gismondi. Mieszkali w mieścinie Praeneste, niedaleko Rzymu, tam też ujrzał światło dzienne Palestrina oraz dwaj bracia jego, Silla i Giovanni Belardino i siostra Palma. Jako dwunastoletniego chłopca, w r. 1537 spotykamy małego Pierluigi'ego w chórze bazyliki rzymskiej S. Maria Maggiore. Dowiadujemy się następnie, że kilka lat później uczył się Palestrina kompozycji u niejakiegoś Firmina le Bel, niderlandczyka, który był dyrektorem chóru tejże bazyliki rzymskiej. Jak długo nauka trwała i jak długo Palestrina przebywał w Rzymie, niewiadomo. W każdym razie już w r. 1544 wrócił do rodzinnego Praeneste, gdzie w katedrze św. Agapita, objął posadę organisty i kapelmistrza. W trzy lata później ożenił się z Lucrezią Gori (12 czerwca 1547 r.), z dziewczyną, jak wykazują dokumenty, wcale zamożną. Podkreślić to należy dlatego, ponieważ, jak okaże się następnie, mistrz nasz nie lekceważył sobie równowagi gospodarczej w życie rodzinnem i należał wyjątkowo do artystów „dobrze sytuowanych“.

Obowiązki organisty katedralnego w Praeneste spełniał Palestrina przez siedem lat. Niespodziewanie w r. 1551 otrzymał zaproszenie do objęcia jednego z najzaszczytniejszych stanowisk muzycznych w Rzymie, mianowicie kierownika chóru „Capella Giulia“ w kościele św. Piotra. Zaszczytny ten awans zawdzięczał szczęśliwemu zbiegu okoliczności, który osadził na tronie papieskim Juljusza III, dawniejszego biskupa katedry praenestyńskiej. Papież ten, znając wybitne zdolności dawniejszego swego organisty z Praeneste, pragną Palestrinie otworzyć drogę do najświetniejszej karjery muzycznej, jaką wówczas osięgnąć można było tylko w Rzymie. Widzimy więc mistrza naszego ponownie w stolicy papieskiej, której już nie opuścił do końca życia. Obecnym zadaniem jego było uczyć śpiewu chłopców tej „Cappella Giulia“, za co otrzymywał 6 scudów miesięcznie (mniejwięcej 185 zł). Chór ten został ufundowany przez papieża Juljusza II i przygotowywał śpiewaków do słynnej kapeli sykstyńskiej. Urząd kierowników tego zespołu spełniali przed Palestriną muzycy: Arcadelt, Rubino, Ferrabosco i Roselli, a w samej „Sixtina“ znajdowali się muzycy o najświetniejszych ówczesnych nazwiskach. Nie ulega oczywiście wątpliwości, że środowisko tak artystyczne wywierało silny wpływ na Palestrinę, głównie w kierunku rozwoju jego indywidualności twórczej. Z tego też czasu pochodzą pierwsze, drukowane kompozycje mistrza z Praeneste, mianowicie: pierwsza księga mszy „Missarum liber primus“ z r. 1554, drukowana u Braci Dorici w Rzymie. Zbiór zawierał cztery msze czterogłosowe i jedną pięciogłosową. Dzieło to dedykował Palestrina dobroczyńcy swemu, papieżowi

Juljuszowi III, dając zręcznie pierwszej mszy tytuł „Ecce sacerdos magnus". Papież niebawem złożył Palestrinie dalsze dowody swego uznania, powołując go do grona Cappella Sixtina, do której mistrz nasz nie mógł właściwie kandydować ze względu na słaby swój głos. Lecz ominięto przepisy egzaminacyjne i także przepis bezżennego stanu dla śpiewaków i Palestrina został przyjęty do słynnego tego zespołu. Powodzenia i zaszczyty te zjednały mu jednak wrogów, którzy nie omieszkali przy najbliższej sposobności zaszkodzić protegowanemu artyście. Sposobność ta nadeszła bardzo rychło. W r. 1555 umarł Juljusz III, a następca jego, Marcellus II dzierżył pontyfikat zaledwie kilka tygodni (jemu dedykował Palestrina swoją słynną „Missa Papae Marcelli"). Na stolicy apostolskiej zasiadł surowy Paweł IV, mało dbały o sztukę, oddany tylko ideom swoim reformatorskim, mającym oczyścić „świecką" atmosferę życia kościelnego. Onże to powiedział, że Michała Anioła „Sąd ostateczny" nadaje się raczej do łaźni, aniżeli do kościoła. Reformując wszędzie wszystko, nie pominął papież ten i chóru sykstyńskiego i usunął z niego trzech członków, między nimi i Palestrinę, za to, że byli żonaci, co się sprzeciwiało przepisom. Do wyroku tego przyczynili się wydatnie koledzy Palestriny, donosząc papieżowi, że nie może należeć do ich grona człowiek, który skomponował księgę madrygałów do tekstów miłosnych (1555). Argument ten odniósł pożądany skutek.

Palestrina otrzymał wprawdzie rychło posadę kapelmistrza w bazylice lateraneńskiej, lecz do „Sixtina" nie został już nigdy z powrotem przyjęty. W czasie tym skomponował słynne swoje „improperia" i lamentacje. Być może, że rzeczy te, pełne tragicznej wielkości, powstały pod wpływem gorzkich nastrojów, po doznanych zawodach.

Przy Lateranie Palestrina pozostał tylko do r. 1560, poczem objął podobną posadę kapelmistrza w kościele S. Maria Maggiore, gdzie jak wiadomo, jako chłopiec uczył się śpiewu. Działał tu przez lat dziesięć. W czasie tym powstało wiele jego kompozycyj: I i II księga motetów, II i III księga mszy oraz III księga lamentacji. Utwory te ukazały się już wówczas w druku. Duże znaczenie miała też sprawa reformy muzyki kościelnej soboru trydenckiego, wówczas aktualna. Rolę jaką w tem odegrał Palestrina, legenda ubrała w fantastyczne szczegóły. Faktem jest natomiast, że styl kompozycyj palestrinowskich cieszył się wówczas już powszechnem uznaniem i zyskał oficjalną sankcję. Nie trzeba zapewniać, że sława Palestriny zyskała na tem niepomiernie.

W r. 1571 opuścił Palestrina posadę w S. Maria Maggiore i przyjął obowiązki (gorzej płatne) nauczyciela muzyki w rzymskiem seminarjum duchownem, umożliwiając w ten sposób bezpłatne studja swoim synom Angelo Pierluigi i Ridolfo. Prócz tego w tymże roku ponownie został kapelmistrzem „Capella Giulia" w kościele św. Piotra. Możliwe jest także, że brał czynniejszy

udział w oratorjum Filipa Neri, miejsca nabożnych śpiewów.

Prawdopodobnie dla tej instytucji pisał Palestrina swoje „Madrigali spirituali". Miał on jeszcze wiele innych zajęć, jak np. redagowanie rzekomo zreformowanych śpiewów liturgicznych, lecz sprawa ta nie interesowała go zbytnio i działalność jego w tym kierunku nie pochłaniała go zbytnio. Zadziwiającem jednak jest, że przy tak licznych zajęciach mistrz ten mógł tak wiele tworzyć i w tym właśnie okresie rzeczy, może najlepsze i najdojrzalsze.

Cios wielki spotyka Palestrinę w r. 1580. Umiera żona jego Lucrezia. Niepocieszony mąż postanawia nawet przyjąć święcenia kapłańskie, lecz oto zamiar swój nagle zmienia i żeni się ponownie z bogatą wdową Virginią Dormuli. Trudno dociec, co skłoniło mistrza do tak niespodziewanego kroku. Można jednak przypuszczać że względy na dobrobyt materjalny decydowały o tem także; mógł bowiem teraz wydać wszystkie swoje kompozycje w druku, co musiało stanowić przynętę nielada. W tak pomyślnie ułożonych warunkach gospodarczych mógł Palestrina oddać się całkowicie znowu twórczości. Dochody jeszcze zwiększały się przez stosunki, jakie nawiązał z księciem Mantuy, któremu dedykował niektóre utwory. W tym czasie powstały: msza 6-głosowa „Confitebor", dwie księgi motetów, z których druga dedykowana jest kardynałowi Andrzejowi Batoremu, dalej msze: „Tu es pastor ovium" (dla Sixtusa V), „Ecce ego Joannes", „Assumpta est Maria"; wyszły one w 5 tomie mszy. Przez dedykowanie wspaniałych tych utworów ubiegał się Palestrina o posadę „Maestro della cappella Apostolica", lecz nie udało mu się to wobec przepisów „Sykstyny". Chcąc jednak wyrazić swoją wdzięczność Palestrinie nadał mu papież Sixtus V tytuł kompozytora kapeli papieskiej.

Wiele w manuskrypcie powstałych kompozycyj wyszło teraz drukiem. W r. 1589 zbiór hymnów „Hymni totius anni", „Magnificat" liber I (1591), „Offertoria" (1593), „Litaniae deiparae virginis". Palestrina stał mimo starszego już wieku w pełni sił twórczych, stał też na szczycie sławy. Dowodzi tego m. inn. zbiór śpiewów nieszpornych różnych kompozytorów, którzy utwory swoje dedykowali z wyrazami najwyższej czci i uznania Palestrinie.

Tworząc niezmordowanie dalej, wydał Palestrina jeszcze drugą księgę madrygałów duchownych i przygotowywał do druku siódmą księgę mszy, nie dożył jednak już jej wydania. 2 lutego 1594 r. umarł. Pochowany został w kościele św. Piotra. Na nagrobku widniał napis: Joannes Petrus Aloysius Praenestinus Musicae Princeps".

Ten rzut oka na koleje życiowe wielkiego twórcy nie mówi nam wiele o jego twórczości. Wychodziłoby jednak poza ramy niniejszego szkicu, omówić choćby pobieżnie ten ogrom genjalnych myśli i dać wyobrażenie o zawartości uczuciowej tej wzniosłej sztuki.

Z dalszych kart tego zeszytu dowie się czytelnik o wielkiej spuściźnie artystycznej mistrza z Praeneste dużo ciekawych szczegółów, zapozna się też z duchem tej twórczości, o której można pisać tylko z przejęciem. Z. L.

—o—

Ks. Dr. Wacław Gieburowski.

Motety Palestriny.

Najidealniejszym wyrazem jednogłosowym liturgji rzymskiej, jest choral gregorjański. Jeżeli zaś chodzi o liturgiczną muzykę wielogłosową, to pierwszeństwo przyznaje tutaj Kościół Katolicki stylowi Palestrinowskiemu. „Idealne własności liturgiczno muzyczne — powiada Moto propio Piusa X. — posiada także w najwyższym stopniu klasyczna polifonja, zwłaszcza polifonja szkoły rzymskiej, która w wieku 16-ym doszła do największej doskonałości przez Piotra Alojzego z Palestriny."

I słusznie. W czasie, kiedy naokoło Palestriny kiełkować zaczyna nowa sztuka muzyczna, przygotowuje się nowa epoka historji muzyki, Palestrina raz jeden jeszcze zbiera całą piękność średniowiecznej polifonji i nadaje jej wyraz liturgiczno-muzyczny tak wspaniały, że do dnia dzisiejszego jest w swoim rodzaju bez konkurencji. Jeden tylko potrafił się ostać wobec mistrza z Preneste: niderlandczyk Orlando di Lasso, kapelmistrz nadworny Albrechta V. w Monachjum. Z legjonu kompozytorów, ci dwaj „Principes musicae" wyrastają jako olbrzymy. Osobnem byłoby zadaniem wykazać zasadniczą odrębność dwóch tych fenomenalnych duchów, przyjrzeć się, w czem są sobie podobni, czem się różnią, dążąc do tego samego celu i cel ten zdobywając. Nie ulega coprawda najmniejszej wątpliwości, że wielostronniejszym jest Orlando di Lasso. Jeżeli jednak uwzględni się twórczość „par excellence" liturgiczno muzyczną, to z pewnością palmę pierwszeństwa trzebaby oddać Palestrinie. Dotyczy to przedewszystkiem kompozycji mszalnej, najwłaściwszego „dominium" genjuszu Palestrinowskiego. Co do kompozycji motetowej, mogą być zdania podzielone. Dramatyk i subjektywista Orlando di Lasso stwarza nieraz koloryty, na jakie nie zdobywa się na ogół objektywny liryczny Palestrina. Trudno atoli przyznać znawcy motetów Palestrinowskich ich wyższość artystyczną wobec motetów niderderlandczyka. Pisze gdzieś Ambros o objektywiźmie rzymskiej szkoły polifonicznej, a specjalnie o lirycznym objektywiźmie Palestriny, następująco: „Ujęcie muzyczne jakiegoś „crucifixus", w niczem nie różni się tutaj od „Resurrexit", tragiczny ton pierwszego radosna nuta drugiego, jak to uwydatniają charakterystycznie kompozytorzy późniejsi, zaciera się tutaj w zupełności. Ale w zamian za to opromienia wszystko jasny i pogodny blask

niebios. Daremnie szukamy wprawdzie barwnej szaty zmysłów i namiętności, ale podziwiamy za to majestatyczny spokój i uroczystą potęgę przewspaniałych tych trójdźwięków. Jest to muzyka duchów, którzy nie cierpią, ani nie płaczą.

Piękne te słowa znakomitego historyka i estety mogą jedynie odnosić się do twórczości mszalnej mistrza Prenestyńskiego. Kto w praktyce zapoznał się z motetami Palestriny, nie może odmówić słuszności twierdzeniu, że właśnie motety jego typowo nieraz różnią się od kompozycyj mszalnych, że zupełnie indywidualną odkrywają nieraz fizjognomję muzyczną. Jakżeż efektownie potrafi Palestrina uderzyć tutaj i w nutę dramatyczną, i w nutę subjektywną, jakim wspaniałym potrafi być kolorystą, i muzykiem programowym. Właśnie w motetach swoich przekracza śmiało nieraz granice lirycznego subjektywizmu, przemawiając harmonjami pełnemi wyrazu muzycznego, ciepła i namiętności, może mniej żywiołowo i drastycznie od Orlanda i innemi środkami, ale nigdy nie bez głębokiego wrażenia. Trzeba tylko wszystkie te efekty dramatyczne w kompozycjach motetowych Palestriny widzieć, trzeba je tylko umieć odczytać i wydobyć.

Już Josquin doszedł był do przekonania, że zadaniem muzyki nietylko jest pieknie brzmieć, pięknie dźwięczyć, ale też wypowiedzieć się, coś uchwytnego wyrazić, że dźwięki posiadają właściwości koloryzowania, malowania. Właściwości te znał doskonale i Palestrina. Podczas jednak, gdy we mszach rzadko używa efektu tego, to w motetach, gdzie tekst gwałtem doprasza się wrazu muzycznego i koloryzowania, daje nam tego wielorakie próby. W motywach n. p. i harmonjach nad słowami: „quae est ista, quae processit“, albo „quam pulchri sunt gressus tui“ czujemy wyraźnie ruch posuwania się naprzód. Inne motywy doskonale ilustrują wołanie, podnoszenie ócz, wstawanie, wspinanie się, schodzenie, jak n. p. nad słowami: „ad te levavi oculos meos“, „ad Dominum, cum tribalarer, clamavi“, „surrexit pastor bonus“, „descendi in hortum meum“, surge Petre“ i t. p. W motecie „oouantus luctus“ prowadzi Palestrina nad słowem „quantus“ głosy oktąwę w górę, przez co od razu ilustruje słuchaczowi cały ogrom boleści. W tym samym motecie potrafi inaczej wyrazić wesele przy słowie „gaudere“, a inaczej żal i łzy przy słowie „flere“.

Zbiorowe wydawnictwo kompozycyj Palestrinowskich, rozpoczęto przez Espagne'a, Commera i de Witt'a, a zakończone przez Haberla, liczące 33 tomy, obejmuje w pierwszych siedmiu tomach motety. I. tom zawiera 27 motetów 5-głosowych, 12 na 6 głosów, 3 na 7 gł.,; tom II. 22 motetów na 5 głosów, 15 na 6 gł., 7 na 8 gł.; tom III. 28 motetów na 5 gł., 10 na 6 gł., 6 na 8 gł.; tom IV. 50 motetów na 5 gł., tom V. 65 motetów na 4 gł.; tom VI. 2 motet na 5 gł., 9 na 6 gł., 25 na 8 głosów; tom VII. wreszcie 8 motetów na 4 gł., 2 na 6 gł., 22 na 12 gł.

Pierwszą księgę motetów swoich, wydaną w roku 1669, dedkował Palestrina familji d'Este, specjalnie Kardynałowi Hipolitowi d'Este. W przedmowie do księgi tej skarży się Palestrina na wielu kompozytorów owego czasu, profanujących sztukę muzyczną przez dobieranie często tekstów wysoce niestosownych a nawet lubieżnych. Złego tego przykładu Palestrina nigdy nie naśladował, jak sam w przedmowie stwierdza, ani naśladować nie pragnął. Do muzycznie najwartościowszych kompozycyj księgi tej należą przedewszystkiem: 6-gł. motet na uroczystość Wniebowstąpienia „Viri galilaei", 5-gł. motet „Beatus Laurentius" w tonacji hypomiksolidyjskiej, gdzie „cantus firmus" występuje w długich, sposobem niderlandzkim, przeciąganych nutach. Bardzo wdzięczny motet księgi tej, a wcale nie trudny jest 5-gł. motet „O admirabile commercium", pisany w VII tonacji kościelnej, o chrakterze typowo Palestrinowskim: efektowne przeciwstawienie polifonji i homofonji, przejasna struktura faktury, harmonje, pełne mistycznego brzmienia i lirycznej miękkości, chociaż bynajmniej nie sentymentalne. Na tematy motetu tego napisał Palestrina bardzo piękną mszę „O admirabile commercium" na sopran, alt, tenor I., tenor II. i bas. Specjalnie podkreślić wypada tak w motecie, jak i we mszy efektowne ugrupowanie głosów. Oprócz wymienionych motetów zasługują na specjalne wyszczególnienie motety: „Puer, qui natus est" na Boże Narodzenie, motet „Sancte Paule", nastrojowy motet gwiazdkowy „O magnum mysterium" w tonacji hypofrygijskiej, „Tu es Petrus" w tonacji jońskiej, „Virgo prudentissima" i nadewszystko wspaniały motet 6-głosowy na Zielone Świątki „Dum complerentur" o fenomenalnych blaskach dźwiękowych w „Alleluja" imitacjach i o niebywałej ekspresji muzycznej przy słowach „subito", „tanquam spiritus vehementis" i „sonus repente de coelo".

W r. 1572 wydał Palestrina drugą księgę motetów, zadedykowaną Księciu Mantuańskiemu. Pod względem technicznym operuje tutaj Palestrina tymi samymi środkami, co i w innych księgach motetowych, przeciwstawiając więc skutecznie fakturę polifoniczną homofonji. W księdze tej wyróżniają się motety następujące: „Tribularer, si nescirem", motet naśladujący dawną taktykę kompozytorską niderlandczyków, a polegającą na tem, że wobec zawile kontrapunktujących pięciu głosów mieszanych głos szósty co parę taktów o sekundę wyżej zawsze te same deklamuje słowa, w tekstcie wogóle nie zachodzące: „miserere mei Deus" i zawsze z tym samym motywem. Eksperyment ten powtarza Palestrina 5 razy w górę i tak samo w dół. Z innych motetów księgi drugiej są godne uwagi: „O virgo simul et mater", „Corona aurea super caput ejus", „Coenantibus illis", motet, wymagający dobrych falsetów w tenorach, dalej przepyszny 6-gł. motet „Tu es Petrus", śpiewany zwykle przez chór Sykstyński na powitanie wkraczającego do Bazyliki św. Piotra papieża, wreczcie do głębi wzruszający motet: „Peccantem me quotidie".

Palestrino okazuje się tutaj pierwszorzędnym kolorystą muzycznym i to środkami bardzo prostemi. Ponure harmonje nad octawami: „timor mortis conturbat me" napełniają słuchacza lękiem. bólem i żalem, ale już słowa „miserere mei Deus" zwiastują litość i miłosierdzie Boże, charakterystyczne jest również prowadzenie głosów nad słowami „quia in inferno" w najniższych pozycjach tak, że rzeczywiście odnosi się wrażenie beznadziejnej głębokości czeluści piekielnych, skąd niemasz zbawienia, jak to też natychmiast uroczyście zapowiadają basy potężnym skokiem oktawowym w górę nad słowami: „nulla est redemptio".

Trzecia księga motetów, dedykowana księciu Alfonsowi II. z Ferrary, wyszła drukiem w r. 1576. Do mniej udałych utworów zbioru tego zaliczyć można Nr. 5. „Angelus Domini" i to dla nadto rażąco skocznego tempa w Alleluja-śpiewie, oraz dość jednostajne motety: „Pater noster", pisane na tematy mszalnego „Pater noster", dalej „Ave Maria" i „Cantantibus organis Caecilia". Na ogół jednakże zgodzić można się na zdanie wybitnego znawcy dzieł Palestrinowskich, byłego kapelmistrza papieskiego, Bainiego, że ostatecznie na właściwym poziomie Palestrinowskim są motety: „Fuit homo missus a Deo", „Haec dies, quam fecit Dominus" i „O bone Jesu, exaudi me". Co do ostatniego motetu warto zwrócić uwagę na to, że ogólnie znany na całym świecie i często wykonywany łatwy bardzo czterogłosowy motet „O bone Jesu" nie jest utworem Palestriny. Nieznany dotąd kompozytor motetu tego potrafił w kilkunastu taktach stworzyć cichą i głęboką medytację wokalną nad codopiero wymienionym 6-gł. motetem Palestriny: „O bone Jesu exaudi me". Od nr. 8 począwszy mamy w księdze III wyłącznie motety 8-głosowe, z których wysuwają się plan pierwszy: „Surge illuminare Jerusalem", „Lauda Sion Salvatorem", „Hodie Christus natusest" i uduchowiony o nadziemskim kolorycie motet „Ave regina coelorum". Jeżeli już w ogólności muzyka Palestriny jest jakby muzyką z innych światów to już specjalnie motety jego marjańskie odznaczają się nadzwyczajną subtelnością, są jakby śpiewem chórów anielskich. O motetach tych powiada Ambros pięknie i trafnie: „Jako gwiazda błyszcząca na niebie pogodnym, przeglądająca się w toni morskiej tak świeci Marja w muzyce Palestriny. Jakżeż piękne już są motety marjańskie Josquina — motety Palestriny wszakże, to rozdźwięczne Rafaelowskie Madonny".

Odrębny całkiem typ twórczości Palestrinowskiej przedstawia IV. księga motetów 5-głosowych, dedykowana Papieżowi Grzegorzowi XIII. w r. 158 , księga zawierająca słynną muzykę do „Pieśni nad pieśniami", może najgenialszej emanacja ducha Palestrinowskiego. Szata, w jaką ubrał genjusz mistrza Prenestyńskiego ten przepiękny kwiat natchnionej wizji poetyckiej, godną jest poety: Ekspresja i malarstwo tonów w najwyższej potencji. Ekstatyczna wprost muzyka jest tutaj nieraz tak gorąca i pło-

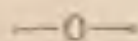
mienna, że prawie już wkraczamy w dziedzinę erotyki, gdyby nie majestatyczna i święta powaga, rozlana nad całością. Wystarczy zwrócić uwagę na tak porywające miejsca w motecie „Adjuvo vos“ jak: „o pulcherrima mulierum“, „quia amore langueo“ „ecce tu pulchraes amica mea“, albo na pięciogłosowy motet „Vox dilecti mei“, którego środki muzyczne działają tak silnie i bezpośrednio, są tak nastrojowe i plastyczne, że jakoby żywy staje przed nami ów umiłowany (motyw „dilectus meus“), którego głos słyszymy bliżej i bliżej („vox“), który lekki jak sarna śpieszy przez góry i pagórki (motywy „saliens in montibus“ i „transiliens colles“), który już jest obok nas i z nami (motywy „en ipse stat“ i „respiciens per fenestras, pro spiciens per cancellos“), uszczęśliwiając słodkiem przemówieniem (motyw: „En dilectus meus loquitur mihi“). Że Palestrina w muzyce do „Pieśni nad pieśniami“ niezwykłymi kroczy drogami świadomie i celowo, o tem świadczy przedmowa jego do tejże IV. księgi motetów, gdzie powiada m. in.: „... Usussum genere aliquanto alacriore, quam in caeteris Ecclesiasticos cantibus uti soleo: Sic enim rem ipsam postulare inteligebam...“

V księga motetów ukazała się w r. 1584. Dla Polski ma ona specjalne znaczenie o tyle, że dedykowana jest kardynałowi Andrzejowi Batoremu, siostrzeńcowi króla polskiego Stefana. Powód zadedykowania właśnie polskiemu kardynałowi księgi nie jest dostatecznie wyjaśniony. Z pewnością znaną była Palestrinie akcja muzyczna króla Zygmunta, zapalonego do muzyki „ad instar Praenestini“, a oprócz tego łączyły właśnie wtedy Rzym i Polskę dosyć ścisłe stosunki muzyczne, kiedy przecież i Luca Marenzio i też nieco później Francesco Anerio działali na polskim dworze królewskim. Motety księgi V. podzielić można na trzy kategorje: Pierwsza, nacechowana szlachetną dostojnością i powagą miejscami zaś rzewnym i cierpkim bólem, zawiera m. in. taki majestatyczny utwór z wyraźną nutą żałości i smutku, jak „Paucitas dierum“ i śpiewy pokutne: „Domine secundum actum meum“, „Parce mihi Domine“. Druga lśni od słonecznych blasków świątecznej radości, jak to wspaniale uwydatnia motet „Exultate Deo adjutori nostro“, gdzie trąby i puzony wokalnie znakomicie naśladowane, głoszą chwałę Bożą. Trzecia kategorja wreszcie odznacza się wreszcie całym szeregiem przepięknych motetów marjańskich, nad którymi góruje „Salve regina“, ostatni motet publikowany przez Palestrinę.

Oprócz wyżej wymienionych ksiąg motetowych, wydał Palestrina w latach 1563 i 1581 dwie księgi czterogłosowych motetów. Niewydane przez Palestrinę samego kompozycje motetowe a publikowane dopiero później znajdują się w tomie VI i VII wydawnictwa zbiorowego.

Z wszystkich tych przeważnie 6 i 8 głosowych utworów motetowych należy się bez wątpienia palma pierwszeństwa słyn-

nemu dwuchórowemu „Stabat Mater", wydanego w nowszych czasach przez Ryszarda Wagnera. Charakterystyczny jest zaraz początek motetu: trzy rodzaje akordów progresywnie w sekundach opadających na tonach a, g, f. Akordami takiemi posługuje się Palestrina tak często, że znane są ogólnie jako akordy Palestrinowskie „par excellence". Wzruszające te proste harmonje powtarzają się w motecie „Stabat Mater" z małemi warjantami pięciokrotnie, mianowicie przy słowach: „juxta crucem, quis est homo; Christi matrem; pro peccatis suae gentis; vidit Jesum in tormentis". „Stabat mater" napisane jest na 2 chóry. Ale pełnej ośmiogłosowości używa Palestrina rzadko i w nadzwyczajnych tylko wypadkach, w pierwszej części trzy razy, w drugiej pięć razy, tak, że wrażenie 8-głosowej masy chórowej jest potężne, tem więcej, że bezpośrednio po niej daje Palestriny zwykle kontrasty wręcz przeciwne i to albo subtelną 4-głosowość głosów wysokich: 2 soprany, alt i tenor, albo też niskich: alt, 2 tenory bas, gdzieindziej znów miejsce czterogłosowości zastępuje trzygłosowością. Wzniosły tekst sekwencji „Stabat Mater" próbowali liczni kompozytorzy po Palestrinie odtwrzyć w najrozmaitszych formach muzycznych: w duetach, arjach, kantatach, chórowo, solowo, z orkiestrą i bez niej. Z wszystkich tych kompozycyj może najmniej udaną jest „Stabat Mater" Rosiniego. To już chyba skarga afektowanej aktorki, kłamany i pozujący ból duszy przewrotnej, to chyba wszystko inne, tylko nie ów do głębi wstrząsający, cichy żal strapionej Matki Bolesnej przed krzyżem. O uduchowionem „Stabat Mater" Palestriny pisze przepięknie Ambros: „Nigdy jeszcze nie wyrażono smutku i boleści tak wzniośle i szlachetnie, jak w tej kompozycji. Każda nuta cichą zdaje się być gorącą łzą, a jednak każda łza odblaskiem niewymownego szczęścia niebieskiego.



Dr. Kazimierz Zieliński.

Improperja Palestriny

na tle innych kompozycji tego tekstu.

W bogatej skarbnicy poezji liturgicznej do cenniejszych pereł zaliczyć należy „improperia" wielkopiątkowe.

Nazwa ta określa i treść tekstu. Łacińskie słowo „improperia" można przetłomaczyć na nasze „skargi". Sam ukrzyżowany Zbawiciel przemawia tu, i słowami łagodnemi, i przez to tem więcej przejmującemi, pyta się ludu żydowskiego, za co tak strasznie go krzywdzi. Oto te wstrząsające słowo:

„Ludu mój, cóżem ci uczynił, lub w czem cię zasmuciłem? odpowiedz mi.

Że wyprowadziłem cię z ziemi egipskiej; tyś zgotował zbawicielowi twemu krzyż.

Że prowadziłem cię przez puszczę lat czterdzieści i manną żywiłem i zawiodłem cię do ziemi obiecanej: tyś zgotował zbawicielo twemu krzyż.

Cóż więcej mogłem dla ciebie uczynić, a nie uczyniłem? Zasadziłem cię jako najwspanialszą moją latorośl winną, a ty stałeś się dla mnie tak gorzki, octem bowiem gasiłeś pragnienie moje i włócznią przebiłeś bok zbawiciela twego".

Zwrotki te, to pierwsza część tekstu, pełnego przepięknej poezji, głębokiego uczucia a tak prostego wyrazu.

Po każdej zwrotce chór śpiewa t. zw. trisagion czyli epinikion: „Agios o Theos, agios ischyros, agios athanatos, eleison imas", co odpowiada ściśle naszym polskim suplikacjom: „Święty Boże, Święty mocny, Święty nieśmiertelny, zmiłuj się nad nami". Te greckie słowa wskazują na wschodnie pochodzenie improperjów. Można przypuszczać, że w 7 i 8 wieku, wprowadziło je na zachodzie szereg papieży, pochodzących ze wschodu. Są one może też pozostałością pierwotnego śpiewu Kościoła, który wogóle jest pochodzenia wschodniego. Do przytoczonych wyżej trzech zwrotek dochodzi jeszcze 8 dalszych, przeplatanych pierwszą. Trisagion nie występuje już w tej drugiej części. Pod względem muzycznym możemy także rozróżnić dwie części: pierwszą, bogato w melodji ozdobioną melizmatami, i drugą, prostszą melodję, osiem razy odmieniającą się z pierwszą.

Charakter tego śpiewu gregorjańskiego idealnie odpowiada treści tekstu.

Dziwnem pozostaje jednak, że tekst, tak piękny, tak poetyczny, zdawałoby się, wprost dopraszający się muzyki, niewielu tylko mistrzów muzyki, pobudził do kompozycji.

Z czasów przedpalestrinowskich zanotować możemy zaledwie jedną kompozycję. Jej twórcą jest, bliżej nieznany, niderlandzki kompozytor, Hermannus Mathias Werrecorensis, którego szereg motetów dochował się w zbiorach 16 stulecia. Jego improperja są muzycznie bogato uposażonym motetem, napisanym w dosyć skomplikowanym stylu imitacyjnym w czterech częściach, na 5, 3, 4 i 6 głosów. Utwór ten, który przyrównać można do wspaniałego budynku gotyckiego, świetnie dysponowany i utrzymany w stałem crescendo aż do końca, potężne musi wywrzeć wrażenie.

„Improperia" Palestriny z r. 1560 są najwspanialszym i niedoścignionym wyrazem muzycznym tego tekstu. Wyjątkowe stanowisko tego dzieła przebija się już w tem, że od chwili swego powstania aż po dziś dzień, wykonuje je się co roku podczas wielkopiątkowego nabożeństwa w kaplicy sykstyńskiej w Rzymie. Może tem, wyjątkowem, uprzywilejowanem stanowiskiem „Improperji" Palestriny należy tłomaczyć sobie przyczynę, dla której tak mało kompozytorów późniejszych zabrało się do skompo-

nowania tego tekstu. Dzieło Palestriny wywiera na słuchaczu ogromne wrażenie. Było tak zawsze. Mamy na to dowody w opisach z najróżniejszych czasów. Między innemi byli gorącemi wielbicielami improperjów tych: Goethe i Mendelsohn. Często można się spotkać z opinją, nawet osób najkompetentniejszych, że dzieło to jest najpiękniejszem, jakie Palestrina napisał.

Na czem polega siła działania tego utworu?

Styl improperjów palestrinowskich jest zupełnie prosty. Chór i soliści deklamują na przemian słowa tekstu na kilku zwyczajnych trójdźwiękach, a każda zwrotka kończy się najskromniejszą kadencją. Żadnych niema komplikacji kontrapunktycznych, nawet brak imitacji, któraby ożywiła tą uroczystą, zdawałoby się prymitywną i monotonną spalmodję akordową.

Lecz w tej właśnie prostocie konstrukcji tkwi cały urok i siła „Improperjów" Palestriny. Efektu tego nie osięgnie najmisterniejsza polifonja i nie dostosuje się tak idealnie do ponurego tragizmu słów liturgji wielkopiątkowej, jak te lapidarne kolumny akordowe, które, odbijając się o sklepienie świątyni, nie tracą na sile, lecz tylko zyskują w tych przestrzeniach na potędze.

Ten właśnie sposób traktowania tekstu liturgicznego daje kompozytorowi możność jaknajściślejszego dostosowania się do słów graduału i temsamem najlepiej umożliwia dokładne połączenie śpiewu z akcją liturgiczną, odbywającą się przy ołtarzu.

Nie zdziwi nas więc już zdanie tych, którzy twierdzą, jakoby to, najprostsze może, z długiego szeregu dzieł Palestriny było jego najpiękniejszym utworem, kiedy w przebogatym jego dorobku artystycznym mieści się tyle kompozycyj tak pod względem natchnienia jak kunsztu kompozytorskiego wznoszących się na najwyższe szczyty. Ta właśnie prostota zmusza kompozytora do największego skupienia całej siły twórczej, nie pozwalając mu na zastosowanie tysiąca środków, jakie mu daje do ręki technika kompozytorska, za pomocą której można z skromnych motywów budować potężne gmachy polifoniczne i zakrywać zręcznie niejedną słabość.

W tej prostej formie zresztą, jaką posiadają improperja w rękopisie Palestriny, nie były one dawniej wykonywane. Praktyka muzyczna dawniejszych wieków, jak wiadomo, pozostawiała wykonującym dużo swobody w odmienianiu i upiększaniu kompozycji. Tej zasady trzymano się i tu, dodając do kadencyj, którą kończą poszczególne zwrotki, najróżniejsze, nie zawsze stylowe i stosowne do całości, upiększenia. Szereg takich „embellimenti" podają niektórzy wydawcy, którzy drukowali improperja Palestriny, jak: Burney, Choron, Alfieri, a także Mendelsohn w liście do Zeltera z Rzymu, pisanego w czerwcu 1831 r., zapisał takie upiększenie, bardzo miękkie i melodyjne, ale nie bardzo palestrynowskie, które wówczas było w użytku w kapeli papieskiej.

W ten sposób „Improperia“ Palestriny przetrwały wieki, świadcząc późnym pokoleniom o potędze genjuszu ich twórcy. Należą one do rzędu legendarnych utworów, tak samo jak tegoż autora „Missa Papae Marcelli“ lub słynne „Miserere“ Allegriego, w podobnym zupełnie stylu falsobordone pisane, i też, należące do stałego repertuaru kapeli papieskiej.

Rzućmy teraz okiem na kilka najważniejszych kompozycyj improperjów, jakie ukazały się po Palestrinie.

Współczesny, trochę od Palestriny młodszy i rywalizujący z nim w Rzymie, Hiszpan Victoria, napisał kompozycję tego rodzaju, która, choć nie jest, jak twierdzi niemiecki historyk Ambros, bliźniaczo do utworu starszego mistrza podobna, jednak wyraźnie wykazuje jego wpływ. Pisana również w stylu falsobordone i stosująca się tak samo ściśle do tekstu liturgicznego, jest ona bogatsza pod względem technicznym i szczególnie w kadencjach skłania się do formy motetu. Mimo podobieństwa stylistycznego, jest to utwór pod względem muzycznym zupełnie samodzielny i śmiało może stanąć obok dzieła Palestriny.

Jeszcze jeden mistrz z bliższego otoczenia Palestriny skomponował improperja, mianowicie Felice Anerio. Jego utwór utrzymany jest w formie motetu, o pięknej, łagodnej melodyjności i kunsztownej, choć bardzo przejrzystej fakturze kontrapunktycznej.

Brat wyżej wymienionego, Giovanni Francesco Anerio, dalej Giovanni Maria Asola i Francesco Zanetti także napisali muzykę do tekstów improperjów. Natomiast przekazane nam w kilku rękopisach improperja Bernabaiego i Allegriego są identyczne z kompozycją Palestriny, która tylko przez omyłkę późniejszego kopisty oznaczona została nazwiskami tych kompozytorów.

Krótko wspomnijmy o kilku kompozycjach z 17-go wieku, jak o pięknym utworze kapelmistrza weneckiego, Giulio Cesare Martinengo, zawierający tylko pierwszą zwrotkę tekstu liturgicznego, dalej o niekompletnie zachowanym dziele Filipa Zindelin z Konstancji, oraz o mało wartościowej kompozycji Dominika Borego z Werony, jako też o bombastycznej i zupełnie beztreściwej niemieckiej pharafrazie Beslera, wydanej w r. 1613.

W 17-m wieku ukazała się w śpiewnikach niemieckich piękna melodja do rymowanej parafrazy tekstów improperjów: Popule mi, quid merui, in quo te contristavi, nonne quibus debui, bonis te ornavi. Pochodzi ona jednak prawdopodobnie ze znacznie wcześniejszej epoki.

Ostatnim klasycznym mistrzem w komponowaniu improperyj jest Giuseppe Ottavio Pitoni, który żył pod koniec 17-go wieku i w pierwszej połwie 18-go stulecia. Jego kompozycja przedstawia się również jako kunsztowny, pełen powagi i piękności muzycznych motet. Wzorowany na utworach klasycznego okresu muzyki polifonicznej, wykazuje jednak w szeregu szczegółów melodyjnych i harmonicznych wpływ nowszych prądów, obchodzi się też dość

bezceremonjalnie z tekstem, który dowolnie zmienia i przestawia.

W końcu wymienić należy jeszcze naszego mistrza, Stanisława Moniuszkę, który skomponował na baryton-solo i chór mieszany z organami, antyfonę „Ecce lignum crucis", oraz improperja w mocno skróconej formie. Utwór jeg wzorowany jest na muzyce kościelnej klasyków wiedeńskich, a więc mimo wielu zalet muzycznych nie odpowiada naszym dzisiejszym pojęciom o muzyce kścielnej.

Największe znaczenie historyczne z pomiędzy wszystkich wymienionych kompozycyj przyznać możemy jedynie „Improperjom" Palestriny.

—o—

K. Dr. Hieronim Feicht (Wilno).

Kompozycje organowe Palestriny.

W całokształcie twórczości Palestriny zajmuje muzyka instrumentalna tak podrzędne stanowisko, oczywiście nie tyle ze względu na jej jakość, ile ze względu na jej znikomą ilość, że się na nią ogólnie nie zwraca uwagi. Tem wdzięczniejszy więc będzie to temat do jubileuszowego numeru czasopisma, które z charakteru swego cieszy się w pierwszym rzędzie poczytnością organistów. Nieporuszany, świeży temat zajmie ich z pewnością, bo wskaże im, że również organista wielbiciel genjuszu Palestriny znajdzie w jego twórczości ziarenko, którem, wcieliwszy je do swego repertuaru może złożyć hołd pamięci nieśmiertelnego Mistrza z Praeneste.

Rozwój samodzielnych form muzyki organowej, podobnie zresztą jak i form muzyki ogólnoinstrumentalnej należy z wyjątkiem tańców do tej epoki, której nie dosięgła już twórczość Palestriny. Oczywiście ta nowa epoka, zwłaszcza o ile chodzi o muzykę organową, rozpoczęła się już za życia, nawet w czasie całej twórczości Palestriny, ale podwaliny kładli pod nią mistrzowie z poza szkoły rzymskiej (palestrinowskiej): Andrzej († 1586), a zwłaszcza Jan Gabrieli († 1612), poczem Hieronim Frescobaldi († 1644), a poza Italją Jan Piotr Sweelinck († 1621). Niemniej jednak za czasów Palestriny istniały już pewne, całkowicie niemal rozwinięte formy organowe, były jednak niemi te, które przeniesiono żywcem z muzyki wokalnej na instrumentalną. Należały do nich instrumentalnie, więc m. i. przedewszystkiem na organach wykonywane motety z choralną lub nawet pozachoralną melodją stałą wijącą się w jednym głosie w długich nutach. Te utwory organowe stały się zarodkiem późniejszych, dotąd jeszcze żywotnych opracowań chorałów na organy, zwłaszcza chorałów w znaczeniu protestanckiej pieśni kościelnej: Choralbearbeitungen für die Orgel. Drugą wykonywaną na organach formą były motety przeimitowane, nie posiadające więc melodji stałej. Grano początkowo na organach tesame motety, które kompozytorzy ułożyli dla chóru, poczem jednak zaczęto pisać takie motety bez słów, a więc z wyraźnem przezna-

czeniem dla organów. Takie instrumentalne motety przeimitowane nazwano wyrazem ricercar, wyrazem utworzonym z czasownika oznaczającego po polsku „szukać“. By zrozumieć tę nazwę, trzeba sobie uprzytomnić zasadę budowy motetów przeimitowanych. Kompozytor opracowujący jakiś tekst liturgiczny w formie motetu przeimitowanego, komponował temat do pierwszego zdania, czy odcinka tekstu, poczem przeprowadzał ten temat wraz z tekstem przez wszystkie głosy, które się w końcu zeszły w kadencji. Ukończywszy tę część pracy kompozytorskiej szukał nowego tematu dla dalszej cząstki tekstu, a znalazłszy go, przeprowadzał go znowu przez szereg głosów i tworzył w odpowiedniem miejscu kadencję. To szukanie nowych tematów i podobne ich opracowywanie powtarzało się tyle razy, ile zdań lub cząstek zdań posiadał tekst, który należało w całości opracować. Otóż kompozycja organowa, zwana ricercarem, powstawała w zupełnie podobny sposób, z tym jedynie wyjątkiem, że kompozytor opracowujący szereg coraz to nowych tematów, składających się na jeden utwór organowy, czuł się zupełnie swobodnym co do ilości tematów, gdyż nie krępowała go tu konieczność wyczerpania tekstu. Mimoto jednak posiadamy ricercary składające się nietylko z trzech czy czterech, lecz z całego szeregu tematów. Ricercarów trzech czy czterotematowych nie należy mieszać z grupą ricercarów a 3 lub 4 soggetti, t. j. z trzema lub czterema tematami występującymi równocześnie zaraz z początkiem utworu, gdyż te utwory są zbudowane podobnie jak pewna forma fugi potrójnej lub poczwórnej. Wzory takich ricercarów znajdziemy w twórczości A. Gabrielego i Frescobaldiego. Czas powstania ricercarów sięga już pierwszej połowy 16 wieku, przyczem pojawiły się te kompozycje organowe równocześnie we Włoszech i w Hiszpanji. W ostatniej zwano je tiento lub nawet fantasia. Choć tych nazw nie umiemy dotąd wytłomaczyć dokładnie, to jednak możemy je uważać za synonimy, utwory te bowiem, choć opatrzone różnemi nazwami są jednak zbudowane według wspólnej zasady motetowej. Również na zasadzie przeimitowania tematu przez wszystkie głosy jest zbudowana najkrótsza ówczesna forma organowa zwana wersetem. Nazwa werset wywodzi się z łacińskiego wyrazu versus (wiersz) i oznacza w liturgji poszczególne wiersze psalmu, lub kantyku Magnificat, Nunc dimittis (z komplety), czy Benedictus (laudes). Przy śpiewaniu nieszporów opuszcza się czasem co drugi wiersz psalmów, zwłaszcza kantyku odmawiając go po cichu, a organy grają właśnie krótką przegrywkę między wierszami śpiewanymi, zwaną właśnie wersetem. Ponieważ praktykę taką można stosować również do hymnów, więc wersety organowe zastępowały również poszczególne zwrotki hymnu. Takie wersety czerpały temat z melodji tonów psalmowych lub opierały się na temacie choralnym hymnów. Charakterystyczną cechą dawnych wersetów było wejście odpowiedzi po pierwszej lub drugiej nucie tematu, więc t. zw. stretcie, chodziło bowiem o to, by przegrywka trwała jak najkrócej,

by obejmowała 6—9 taktów. Różnica między wersetem a ricercarem polega na tem, że werset ogranicza się do jednego, raz przeprowadzonego tematu. Można więc werset uważać za pierwszą cząstkę ricercaru, czy przeciwnie ricercar za utwór składający się z szeregu wersetów. Wreszcie należy jeszcze wspomnieć, że również z świeckiej muzyki wokalnej przeniesiono pewne formy, zwłaszcza pieśni (chansons) do muzyki instrumentalnej, a powstałe pod tym wpływem utwory instrumentalne nazwano canzonami.

Poza formami przejętemi z muzyki wokalnej posiadała ówczesna literatura organowa jedną tylko formę oryginalną. Była nią toccata, której powstanie wyprzedziły próby zwane praeambulum lub intonazioni.

Po tem skreśleniu stanu form muzyki organowej możemy dopiero ze zrozumieniem zająć się twórczością organową Palestriny. Z pośród wszystkich wymienionych form muzyki organowej, obrał Palestrina najdoskonalszą podówczas formę ricercaru, która mu też, jako wyłącznemu wokaliście, a zarazem mistrzowi w kontrapunkcie najwięcej musiała odpowiadać, w każdym razie więcej niż forma tokaty, nie wyzyskującej w całej pełni wszystkich możliwości sztuki kontrapunktycznej. Palestrina opracował 12 czterogłosowych ricercarów, podporządkując je według tonacji kościelnych. Budowa ich świadczy o wprawnej ręce twórcy. Ograniczając się już do dwuch tematów z kontrtematami, tworzy z nich mistrz piękną, zwięzłą, a mimo to interesującą kompozycję 24-ro taktową*). Na uwagę zasługuje w niej drugi temat, który w dalszym toku utworu łączy się ze swym kontrtematem w jednolitą linję melodyjną. Gdy bowiem odpowiedź na temat w nutach całych: f g a g, brzmiąca: c d e d ma za kontrapunkt melodję: — c-c h (c a b-b) g-f, to w dalszym przebiegu utworu znajdujemy taką linję melodyjną (w basie): f- / g- a- / (g—gfis) (g e f-) (d- c-). Z dwuch więc krótkich tematów, z których drugi (zacytowany) należy nawet do bardzo pospolitych zjawisk, tworzy mistrz wcale interesującą, jędrną całość. W innym ricercarze umie się Palestrina przy pomocy trzech tylko tematów wypowiedzieć w pięćdziesięciu taktach*), w rękach bowiem mistrza o dużej wyobraźni, a bezsprzecznie jeszcze potężniejszym umyśle naginają się tematy z łatwością do przekształceń, wprawdzie jeszcze nie w znaczeniu figuracji tematu zasadniczego, jak to uczynił już A. Gabrieli, lecz jedynie w postaci znanej w kontrapunkcie pod nazwą odpowiedzi tonalnej i realnej. Przykład to wytłumaczy. Podczas gdy pierwszy temat brzmiał: **g — d' d' / d' es' d' b / c'b c'd' es' d' / d' c'** b—bag / a, to jego powtórzenie po czterokrotnem przeprowadzeniu powyższego tematu, względnie jego odpowiedzi kwintowej przybiera postać: **g — d' a' / d' f' e' c' / d'c' d'e' f' d' /** es'....

*) Gauss, Otto „Orgelkompositionen aus alter und neuer Zeit", Ratysbona, 1910, I. str. 11. nr, 7.

**) Tamże, str. 14. nr. 9.

Taki sposób opracowania, t. j. ponownego powtórzenia i przeprowadzenia tematu w zmienionej nieco postaci, przyczynia się oczywiście do wyzwolenia kompozycji z suchego schematu ricercaru, do pewnego ożywienia, do więcej interesującego ujęcia, a może nawet do większej spoistości formy, której istota polega na dość luźnie zestawionym ze sobą szeregu tematów. Do spoistości omawianego ricercaru przyczynia się również pewna widoczna troska o bliższe jego podobieństwo między skrajnemi jego tematami, t. j. między pierwszym i trzecim. Rozmiary ricercarów nie są u Palestriny zależne od ilości tematów, bo np. w krótszym (47 t.) od ostatnio omawianego utworu przeprowadza Palestrina znacznie więcej tematów*). Ricercar VII-mi toni jest zbudowany z pięciu tematów i t. d. Płynna melodyka i ujęta w karby rytmika tych utworów organowych pozostaje w dużej zawisłości od wokalnej twórczości Palestriny. Zbyt wyłącznie wokalną była cała twórczość Palestriny, by mistrz mógł do swych kilkunastu utworów organowych przyswoić sobie i zastosować pielęgnowany już, więcej instrumentalny, niejednokrotnie nawet przeładowany biegnikami styl ricercarów Andrzeja, a zwłaszcza Jana Gabrielego. O kombinacjach polifonicznych zbytecznie osobno wspominać u mistrza tej miary, jakim był Palestrina. Wyzyskanie kontrapunktu podwójnego, więc przenoszeń głosów jakie spotykamy w jego muzyce wokalnej, znajdziemy również w utworach organowych. Palestrina stosuje nawet w tych czterogłosowych kompozycjach technikę odpowiadania sobie głosów parami, więc dwuchórowość wenecką. Oczywiście jedynie dwugłos górny i odpowiadający mu dosłownie po kilku taktach dwugłos dolny zastępuje w takich wypadkach rolę całego zespołu czterogłosowego.

Czytelnicy-organiści, inteersujący się poważną, więc również staroklasyczną muzyką, powiedzą z pewnością, że znają więcej utworów organowych Palestriny, że spotykają w zbiorach preludjów organowych szereg kompozycyj zarówno bardzo krótkich, siednio- do szesnastotaktowych, jak również dłuższych, dwudziestojeden, dwudziestosiedmiotaktowych, opatrzonych nazwiskiem mistrza z Praeneste. Te wszystkie kompozycje nie są jednak jego oryginalnemi utworami organowemi; kompozycje siedmio- czy dziewięciotaktowe nie odpowiadają pojęciu wersetu; to wszystko jest transkrypcja utworów wokalnych na organy. Istotnie spotyka się dosyć często w zbiorach preludjów w danych tonacjach kościelnych urywki z lamentacyj, czy mszy Palestriny, zwłaszcza popularnych mszy Iste confessor i brevis. Czasem zdarza się, że taki wyjątek, o ile jest nim całe Kyrie lub Sanctus otrzymuje ze strony wydawcy tytuł ricercare**). Z uwag wstępnych wiemy już, o ile

---

*) Gauss, op. cit., str. 12, nr. 8.
**) Gauss, op. cit. str, 10, nr. 6

taki tytuł jest uzasadniony. Z polskiej literatury staroklasycznej wydano w ten sposób do wykonania na organach Kyrie Marcina Leopolity*). Autorzy szkoły na organy zatytułowali je nie bez słuszności: I-mi toni. Dla zapobieżenia nieporozumieniom należałoby jednak dodać wyjaśnienie, gdyż czytelnicy mniej obznajmieni z historją muzyki polskiej mogliby błędnie sądzić, że jest to oryginalna kompozycja organowa. Jakie poza czysto-historycznem mogą dziś mieć znaczenie utwory organowe Palestriny i twórców jego wieku? Musimy stwierdzić, że dosyć wiele znajdziemy w nabożeństwie sposobności, by je jeszcze praktycznie zastosować. Organista winien dążyć do tego, by grać stylowo. Jeżeli organiście wypadnie towarzyszyć do adwentowego hejnału „Boże wieczny, Boże żywy", lub do pieśni „Przez twoje św. zmartwychpowstanie", lub podobnej, noszącej wyraźne ślady tonacyj kościelnych i wymagającej niejednokrotnie starej, np. frygijskiej kadencji, to pieśń taką powinien organista wyprzedzić, względnie przedzielić jej zwrotki lub zakończyć ją utworem staroklasycznym, by utrzymać się w stylu. Jakżeż bowiem rażąco brzmią w takich wypadkach preludja w stylu Rincka, Volkmara, czy któregokolwiek innego autora, wydobytego z osławionych Orgelmagazinów, świadczące niepochlebnie o smaku artystycznym organisty. Następnie przez wcielenie do swego repertuaru nietrudnych na ogół wersetów, ricercarów, canzon czy tiento, odświeży zarazem organista swój jednostronny repertuar, bo jakkolwiek nonsensem byłoby po twórczości Bacha i Regera żądać, lub co więcej stawiać za wzór gry na organach powrót do prymitywów muzyki organowej, to jednak nieda się zaprzeczyć, że inna, do pewnego stopnia obca dzisiejszemu uchu muzyka staroklasyczna wywrze również swój urok, jeśli się ją trafnie zastosuje. Czyż np. trzecia niedziela adwentu lub czwarta postu nie nadaje się na jej reprodukcję? Natomiast o doborze preludjów i sposobie akompanjowania przy śpiewaniu chorału, do czego domagano się jeszcze niedawno stosowania reguł staroklasycznego kontrapunktu, nadarzy się może sposobność pomówić innym razem.

*) Henryk Makowski i Mieczysław Surzyński „Szkoła na organy", Warszawa 1926 II str. 27.

—o—

Prof. Uniw. Adolf Chybiński (Lwów).

O Kulcie Palestriny w dawnym Krakowie.

Zawartość naszych archiwów i bibljotek jest jeszcze tak daleką do zbadania, że nie jesteśmy narazie w możności zdać sobie sprawę z tego, jak wielkim był kult twórczości „księcia muzyki kościelnej" w — Polsce. Ograniczam się do Krakowa, którego muzyczne dzieje są dopiero częściowo zbadane. Należałoby właściwie ograniczyć się do Wawelu i jego kapel, ponieważ stosunkowo najlepiej znamy ich losy i stosunki. Ale możemy tu i ówdzie sięgnąć poza katedrę, aby uzyskać nieco pełniejszy obraz historyczny.

Co może nam świadczyć o kulcie Palestriny w Polsce? Odpowiedź prosta: zachowane jeszcze druki i rękopisy kopij jego dzieł, inwentarze muzyczne i wzmianki w literaturze muzycznej. Mogą też być świadectwem kultu wpływy dzieł Palestriny na naszą muzykę kościelną. Lecz i one są tylko częściowo zbadane. Daleko trudniej byłoby odpowiedzieć na pytanie: odkąd zaczyna się kult Palestriny w Krakowie?

Nie brakło głosów już dawniej, że kult ten mógł się rozpocząć za czasów Batorego*). Miano na względzie fakt, że Palestrina poświęcił synowcowi króla, kardynałowi Andrzejowi Batoremu, V. księgę swych 5-głosowych motetów, przyczem wyraźnie zaznaczył, że poświęca je kardynałowi, jako „Stephani Serenissimi Poloniae Regis Nepoti" (Rzym 1589). Nie możemy niestety czynić żadnych wniosków z tego faktu o kulcie Palestriny za czasów Batorego. Możliwe, że stanowiło to jakiś impuls do ożywienia lub zapoczątkowania kultu. W każdym razie inwentarz muzyczny kapelmistrza król. Jerzego Jasińczyka z r. 1572 jeszcze nie zawiera dzieł Palestriny.

Z przed roku 1600 posiadała kapituła krakowska niewątpliwie kilka druków z dziełami Palestriny. Ks. dr. Józef Surzyński podał zaledwie jeden druk: V księgę mszy z r. 1590**). Druk ten (mowa o nim poniżej) zachował się do dnia dzisiejszego. Ale musiało ich być więcej, częściowo z przed r. 1600, częściowo z późniejszych nieco czasów. Dowodziły tego kopje dzieł Palestriny. W swych „Materjałach do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu, Część I" (Kraków 1910***) wyraziłem już przypuszczenie co do następujących publikacyj dzieł wielkiego twórcy: „Missarum liber primus" (3 wyd. z r. 1592), „Missarum lib. secundus" (może z r. 1589), „Miss. lib. tertius" (1570 lub 1599), „Miss. lib. quintus"

---

*) **Wspomina o tem już W. Sowiński w „Słowniku", str. XXVI. powołując się na artykuł (Sikorskiego?) w „Ruchu muzycznym".**

) **„Kwartalnik muzyczny", Warszawa 1911-12.

***) **„Monumenta musices sacrae in Polonia", zeszyt I, str. VI.**

(1590 lub 1591), „Mis. lib. octavus" (1599 lub 1601), „Mis lib. nonus" (1599 lub 1608), „Motectarum liber quintus" (1584 lub dalsze wydania z roku 1588, 1595 lub 1601). Przypuszczenia moje poprze niebawem inwentarz księgarni Z. Kessnera z r. 1602, spisany w roku śmierci tego księgarza krakowskiego. Druki te, z wyjątkiem V księgi mszy, zaginęły częściowo w 17-tym, częściowo w 18-tym wieku. Jeszcze w r. 1832, gdy taksator austrjacki spisywał inwentarz kapeli wawelskiej, znajdowały się w archiwum wawelskiem: „Libri defectuosi missarum, motettorum... Praenestini etc.", „Missarum Joann. Petri Aloysii Praenestini... liber secundus" (z r. 1600), to samo liber quintus (z r. 1590), nadto kilka wydawnictw zbiorowych zawierających także dzieła Palestriny*).

Nie wszystkie może, tu wymienione druki, były w użyciu kapel wawelskich (t. j. roranckiej i królewskiej, prywatnej), przed r. 1600. Ale w kopjach rękopiśmiennych wawelskich znajdujemy już około tego czasu dowody kultu dzieł Palestriny. O nich również mowa w dalszym ciągu tego studjum.

Nie wiemy, czy ówczesne oficyny krakowskie były zaopatrzone bogato w druki zawierające kompozycje mistrza z Preneste. Znam tylko inwentarz księgarni Zacheusza Kessnera z r. 1602**). Znajduję w nim niemało: „1 Motetae Praenestini 4 vocum (lib. 2,5); 2 Idem 4 vocum Liber 2; 2 Idem liber 1; 3 Missae Praenestini liber 3, 4 et 6; 1 Idem secundus". Nadto posiada ta sama księgarnia antologję dzieł różnych kompozytorów, a wśród nich i Palestriny. Dość wymienić „Corollarium" Lindnera (jedna z najbardziej w ówczesnej Polsce rozpowszechnionych publikacyj***) i t. d.

I poza Wawelem znajdujemy dowody zainteresowania dla Palestriny. W inwentarzu krakowskich Jezuitów z r. 1621 widzimy pozycję: „Joannis Petri Aloysii Praenestini Missarum liber, Romae Anno Dni 1572. Corio rubro in folio"†). Klasztor tyniecki posiadał już wówczas: 1. Joannis Petri Aloysii Praenestini Sacrosanctae Basilicae Vaticanae Capellae Magistri Missarum liber quintus in fol. maj. Romae 1590; 2. tegoż „Hymni totius anni secundum Romanam Ecclesiam, Romae 1589"††).

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że do wzmożenia kultu Palestriny przyczynili się w niemałej mierze włoscy muzycy, którzy wówczas przebywali bądź w Warszawie na dworze królewskim, bądź w Krakowie jako członkowie kapel wawelskich (roranckiej i katedralnej). Reprezentowali oni albo głównie, albo częściowo szkołę Palestrinowską, rzymską. Wspominamy o Aspriliu Pacellim, o Annibalu Orgasie i o Marku Scacchim; nie zapominamy też

---

*) Str. 40 i nr. 51 „Nowe materjały do dziejów król. kapeli rorantystów, w „Księdze ku czci Oswalda Balcera" (Lwów 1925, str. 20 w odbitce.)

**) Rkps 226 archiwum miejskiego w Krakowie.

***) Była znana także kapelom lwowskim w XII wieku.

†) Rkps 177 bibljoteki jagiellońskiej.

††) Skrs 264 bibljoteki uniw. we Lwowie.

o pobycie palestrińczyka Giovianniego Francesca Anerio (ok. 1609). Ta wspaniała propaganda byłaby nawet wówczas zrozumiałą, gdybyśmy nie posiadali doradców realnych. Archiwum katedry wawelskiej posiada bardzo piękny egzemplarz wydania V księgi mszy Palestriny z r. 1590 (niezmiernie wielkiego formatu księga chórowa). Na wewnętrznej stronie okładki czytamy, że pochodzi ona z zapisu prebendarza roranckiego mansjonarza katedralnego X. Sebastiana Lagustiniego, który zmarł w r. 1638. Ale wykonawcy jego ostatniej woli, X. Bartłomiej Szczepkowski, prokurator katedry i X. Paweł z Warki, rorantysta i altarysta katedralny, złożyli ten dar dopiero w r. 1647.

Że i ówczesny kapelmistrz wawelski, Francesco Gigli-Lilius, należał do propagandy palestrinowskiej, dowodzi także jego twórczość, o czem jeszcze będzie mowa.

W tym czasie kult Palestriny dosięga prawie szczytu. Gdy Szymon Starowolski pragnie dla porównania wielkości kompozytora polskiego, Wacława z Szamotuł, z innymi wielkimi twórcami znaleźć przykład, wskazuje na Palestrinę w pierwszym rzędzie: „Quem (sc. Venceslaum) si diutius, stare superi permisissent, esset cur Italis Praenestinos, Lapos, Viadonos Poloni non invideremus"*). — Marco Scacchi, ten encyklopedysta muzyczny, panujący nad wszystkiemi stylami, był jako kapelmistrz królewski w Warszawie także nauczycielem, jak wogóle wybitniejsi członkowie kapeli. Najniewątpliwiej przedkładał swym uczniom dzieła Palestriny jako wzór doskonałej kompozycji w stylu staroklasycznym. Jego uczone dzieło, „Cribrum Musicum" (1643)**), zawiera o Palestrinie wzmianki, dowodzące, jak żywym jeszcze był kult wielkiego mistrza w kapeli warszawskiej. Scacchi, uczeń palestrińczyka Giov. Fr. Aneria, wskazuje na dzieła Sweelincka, Palestriny, Moralesa, Cost. Porty, Suriana, Aneria. jako na wzory. W liście do Chr. Wernera, niemieckiego kompozytora, załączonym do hamburskiego egzemplarza „Cribri musici" poleca msze Josquina, Lupus'a i Palestriny, będących dla niego „musicorum principes", jako dzieła godne studjum, „observando stylum Palestrini (tak!), aliorumque excellentium authorum". Gdy ktoś pragnie „cantilenam aliquam more veterum componere, utatur Magistris: Palestrino, (tak!), Orlando, Josquino, aliisque similibus peritis auctoribus..." Scacchi uznaje za konieczność poznanie zarówno dawniejszej, jak i współczesnej muzyki. Wyrazem najwybitniejszej tej dawnejszej był mu Palestrina, a pogląd ten zdołał zaszczepić innym ze swego warszawskiego otoczenia muzykom. Nie znamy jednak stosunku późniejszej warszawskiej kapeli do twórczości Palestriny. Ale wiemy, że za pobytu Scacchiego w Warszawie był wicekapelmistrzem królewskim póź-wydawcy tytuł ricercare*). Z uwag wstępnych wiemy już, o ile

**) Wielokrotnie cytowane zdanie z „Scriptorum Polonarum Hecatontas (1925)

*) Posługiwałem się egzemplarzem bibljoteki miejskiej w Hamburgu.

instar Praenestini". Wracamy tem samem do stosunków muzycznych na Wawelu.

Myśl nasza zwraca się ku kapeli rorantystów. Czy ta kapela, „Capella Regia Rorantistarum", wykonywała dzieła Palestriny? Czy mogła je wykonywać? Nie znajdujemy o tem żadnej wzmianki, żadnego dowodu. Musimy wyrazić wątpliwość czy kult Palestriny pozostawał w jej rękach. Kapela składała się z samych mężczyzn (wyłącznie księży). Nigdzie nie znajdujemy ani cienia dowodu, że kapeli tej pomagali sopraniści (chłopcy), natomiast spotykamy w spuściznie po rorantystach wiele utworów, w których najwyższym głosem jest alt, możliwy do wykonania przez wysokie tenory. Czy wobec tego mogłaby być mowa o wykonaniu dzieł Palestriny przez rorantystów? Mimo to nie wykluczamy tej możliwości, a to z tego powodu, że Wawel rozporządzał jeszcze dwoma innemi kapelami: katedralną i „angielicką" („Capella musicorum Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis" i „Communitas Angelistarum"). Angeliści tworzyli zespół głosów męskich. Natomiast czytamy w aktach wawelskich („Acta Actorum Capitularia" i „Regestrum Capellae musicorum"), że kapelmistrze katedralni mieli za zadanie kształcić 2—4 sopranistów chłopców, którzy brali udział w produkcjach kapeli. Otóż kult Palestriny spoczywał tylko w rękach kapeli katedralnej. Ponieważ zdarzało się, że kapelmistrz roranckí i katedralny bywali jedną i tą samą osobą, przeto mogły zachodzić wypadki, że obydwie kapele łączono. Tak było za Annibala Orgasa (zm. w roku 1629), tak mogło być i później (za M. Łukaszewicza, zm. 1685 i in.).

Żaden kompozytor obcy (niepolski) nie jest reprezentowany tyloma kopjami dzieł, jak Palestrina. Kopje te pochodzą z 17-go i 18-go wieku, dochodząc wstecz może nawet do ostatnich lat wieku 16-go. One to dowodzą, że kult Palestriny na Wawelu był przez dwa wieki nieustającym.

Kult Palestriny na Wawelu zwracał się głównie ku mszom mistrza. Wprawdzie obok mszy znajdziemy i motety Palestriny, ale wszędzie tam, gdzie jest wymienione jego nazwisko, znajdujemy przedewszystkiem jego msze. Istnieje w zbiorach wawelskich wiele utworów (także mszy) bez wymienienia nazwiska tego twórcy, tak, że katalog zbiorów wykaże szczegółowo autora tych utworów, „Missa Papae Marcelli" jest reprezentowana w największej ilości kopij. Jej sześciogłosowość wystarczy za dowód, że nie rorantyści ją wykonywali. Msza ta znajduje się w jednym z najstarszych rękopisów wawelskich z I ćwierci 17-go wieku. Być może, iż wpisano ją jeszcze przed r. 1600, ponieważ w tym rękopisie znajdujemy datę innej kopji z r. 1585. Znajdujemy tam kompozycje Scandellego, Borka, Clabona i in. Inne msze wpisano do innego rękopisu w sześćdziesiątych latach obok utworów Pękiela, Pacellego, Liliusa i innych, późniejszych. Wogóle wiele kopij mszy Palestriny pochodzi z 17-go wieku. Dość wspomnieć o

„Missa Papae Marcelli“, „Missa de Vigine Maria“, „Missa Inviolata“, „Missa Audi Filia“, „Missa Iste Confessor“, „;Missa de Beata Virgine“, „Missa sine nomine“, „Missa o admirabile commercium“ i t. d. i t. d.

Nie można ani na chwilę wątpić, że ks. Grzegorz Gerwazy Gorczycki, kapelmistrz katedralny od r. 1698 do 1734, wykonywał dzieła Palestriny. Najgorliwszym może polskim Palestrińczykiem 18-go wieku był kapelmistrz rorancki ks. Józef Tadeusz Benedykt Pękalski (1739—1761?)*). Pracowitość tego znakomitego muzyka jest podziwu godna. Więcej niż połowa zbiorów muzycznych wawelskich (kopij) — to jego zasługa. Ks. Pękalski był miłośnikiem staroklasycznej muzyki kościelnej. Kopjował dzieła Sebastjana z Felsztyna, Orlanda di Lasso, Rudolfa de Lasso, Filipa de Monte, Piotra Certona, Franciszka Liliusa, Bartłomieja Pękiela i wielu innych, najwięcej jednak Palestriny. Na czele jednego z większych zeszytów jego kopij widnieje „Missa Papae Marcelli“; za nią kroczą inne arcydzieła rzymskiego arcymistrza bez wymienienia jego nazwiska. Pękalski wiedział dobrze, kto jest ich autorem. Takich zeszytów i luźnych fascykułów z dziełami Palestriny,, skopjowanemi przez ks. Pękalskiego jest wiele. Przypuszczam, że cel tych kopij był nie tylko artystyczny; może nawet nie tyle artystyczny, ile teoretyczno-pedagogiczny. Po ks. Pękalskim pozostał piękny pomnik jego wielkiej wiedzy muzycznej, obszerny, 109 str. folio liczący traktat o kontrapunkcie p. t. „DISCORDIA CINCORS sive de Magna Arte Musica TRACATUS IV“. Losy obeszły się srogo z tym wspaniałym dokumentem dawnej polskiej wiedzy muzycznej. Pozostał z tego dzieła tylko I tom. Ten „Gradus ad Parnassum“ kompozycji zawiera kilka charakterystycznych poglądów ks. Pękalskiego na muzykę kościelną. Między niemi znajdujemy zdanie: „...Instrumenta ad compositionem inveniendam rarissime aut nunquam adhibenda sunt“**). Zdanie to bynajmniej nie wykluczyło późniejsze zajmowanie się Pękalskiego muzyką wokalno-instrumentalną, którą w swym traktacie również się zajmuje. Nie ulega żadnej jednakże wątpliwości, że ideałem ks. Pękalskiego była muzyka a capella, a za wzór jej uważał dzieła Palestriny z „Missa Papae Marcelli“ na czele. W traktacie swym nie czyni nigdzie wprawdzie dygresyj historycznych, jednakże nie może sobie oszczędzić powtórzenia owej pięknej legendy o powstaniu arcydzieła Palestriny. Wskazując na Związek przyczynowy między „cantus choralis“, a „cantus figuralis“ pisze***): „Deinde cantus figuralis ante quaedam saecula (multi volunt dicere ob nimium luxum ejus.

---

*) Por moje studjum archiwalne pt. „Nowe materjały do dziejów król. kapeli romantystow itd“ w Księdze ku czci Oswalda Balcera“ (Lwów 1925. str. 13—14 odbitki).

**) Str. 3.

***) Str. 64

et quia nulla amplius inter stylum sacrum et prophanum fiebat distinctio:) de Eclesiis totaliter ablegatus fuit, ac deinceps choralis tantum decantabatur, usque ad tempora Marcelli Papae, quo regnante Famatus Palestina (tak!) denuo figuralem introduxit et super hymnum choralem: Iste Confessor etc. Missam a 4 vocibus alla breve composuit, quam etiam praedicto Papae Marcello dedicavit. Cum ergo haec compositio tam supremo Ecclesiae Capiti, quam omni viro acceptata esset, praefatus Author plura talia opera paravit, adeoque per studium compositionis cantum figuratum rursum extulit ac in lucem prodidit, quem deinde plures secuti sunt". (Mamy oczywiście wyrozumienie dla historycznych nieścisłości autora).

Czy ks. Pękalski znalazł w kapelach wawelskich godnego następcę? Nie znajdujemy na to żadnych dowodów w wawelskiem archiwum. W tym wypadku jednak brak dowodu, jest także dowodem sui generis. Myśl późniejszych kapelmistrzów i kantorów katedralnych zwróciła się w inne strony. Mówią o tem jasno i niedwuznacznie rękopisy i druki muczyne z II połowy 18-go wieku i z I połowy wieku 19-go.

Jak przedstawiał się kult Palestriny w innych katedrach polskich, tego nie wiemy. Poznańska diecezja objęła w 19-tym i 20-tym wieku renesans twórczości palestrinowskiej. Twórczość ta zapewne nie zawitała do Wielkopolski dopiero w 19-tym wieku. Ks. dr. Józef Surzyński wspomina w swej „Muzyce figuralnej w kościołach polskich"*) o rękopisach czy też drukach z dziełami Handla**) i Palestriny, które znalazł w bibljotece SS. Klarysek w Gnieźnie, z początku 17-go wieku***).

Wydawca „Monumentorum musicae sacrae in Polonia" niemało przyczynił się do kultu Palestriny w Wielkopolsce. I rzec można: Wielkopolska jest jedyną ziemią naszą, na której obok dzieł staropolskich mistrzów rozbrzmiewają arcydzieła Palestriny. Dziś już nie moglibyśmy podpisać w całej rozciągłości tego zdania, które czytamy w I zeszycie „Monumentów": „Niech w braku własnego doświadczenia przykład innych narodów nas pouczy". Ks. dr. Surzyński znalazł następcę, któremu, jako honorowemu kanonikowi kapituły katedralnej w Preneste, miejscu urodzenia arcimistrza, składamy wraz z gratulacjami życzenia, aby produkcje Jego znakomitego chóru stanowiły na długie lata... „admirabile commercium"" muzycznej pracy Wielkopolski. Oby jednak i inne miasta

---

*) Str. 34.

**) Jakób Handl-Gallus (zm. 1591, był znany także w Krakowie, gdzie przedrukowano jego 4 motety.

***) Monografja muzyczna starego Gniezna byłaby rzeczą niezmiernie pożądaną ze względu na historję muzyki polskiej w XVII wieku, nie mówiąc już o wiekach średnich.

polskie mogły poznać wyniki tej pracy, oby i inne mogły uczestniczyć w tem „sacrum convivium", abyśmy z radością mogli powiedzieć sobie: „Diffusa est gratia..." Jak dotychczas bowiem, kult Palestriny w Polsce jeszcze bardzo wolno zbliża się do stadjum — platonicznego.

—o—

Dr. Józef Kromolicki.

Jak należy wykonywać utwory Palestriny.

Największe dzieła sztuki, zarówno poezji, jak muzyki, przedstawią się w niewłaściwem świetle i tracą na wartości, jeżeli są źle interpretowane. W muzyce kościelnej najbardziej na tem traci choral gregorjański, którego rzadko tylko wykonuje się ze zrozumieniem prawdziwie artystycznie. Nie wiele lepiej wykonuje się naogół utwory klasycznej polifonji 16-go wieku, natomiast znacznie lepiej śpiewa się utwory nowsze. Nie pragniemy tu mówić o owych licznych próbach z niedostatecznemi środkami, gdzie chór jakiś podejmuje się wyykonania trudnych utworów, nie będąc nawet technicznie jako tako przygotowany. Na myśli mamy te chóry, które rzeczy te śpiewają technicznie poprawnie, a jednak wykonanie ich nie odsłania pełnej wartości danej kompozycji. Przyczyną tego jest brak zrozumienia wewnętrznej istoty odtwarzanego dzieła. Treść wewnętrzną arcydzieła poezji czy muzyki podać jedynie może subtelna jego interpretacja.

Muzyka, podobnie jak poezja, jako sztuka czasu, przemija przed słuchaczem. Najważniejszem więc zadaniem jest uprzytomnić słuchaczowi linję budowy dzieła, (co ma oczywiście swoją analogją w plastyce) co jest zarazem i zadaniem najtrudniejszem. Od mniejwięcej dwuch wieków kompozytorzy zaopatrują swoje dzieła w znaki interpretacyjne. Wiadomo jednak, że nawet najdokładniejsze znaki nie wyjaśniają struktury myślowej dzieła sztuki. O ile zaś trudniej jest podążyć za biegiem myśli muzycznych w utworach klasycznej polifonji, a więc i w dziełach Palestriny, skoro mistrzowie ci nie pozostawili żadnych wskazówek jak dzieła ich należy wykonywać.

Budowa dzieła sztuki nie idzie nigdy po linji poziomej. Czy w poezji, czy w muzyce, całość dąży zawsze do punktu kulminacyjnego, najwyższego i to także nie drogą równą w ciągłem wzniesieniu i opadaniu linji, naprężeniu i odprężeniu uczuć. Odegranie np. „Fausta" Goethego bez tych zmian napięcia uczuciowego jest artystycznie bezwartościowe; wykonanie symfonji Beethovena bez uplastycznienia tej falistej linij, bez wgłębienia się w treść ideową

dzieła jest niemożliwe, utwór zostałby pozbawiony całej swej piękności. Jakich zaś grzechów artystycznych dopuszczają się nawet wytrawni dyrygenci chórowi przy wykonywaniu utworów polifonji klasycznej XVI wieku. Przeważnie słyszy się rzeczy te, wykonane z wypracowaniem szczegółów, z podkreśleniem momentów charakterystycznych; wyczuwa się tu jednak przedewszystkiem brak całokształtu linji artystycznej.

Przyjrzyjmy się dla przykładu jakiemuś Kyrie z jakiejkolwiek mszy palestrinowskiej. Podział słów — Kyrie, Christe, Kyrie — wymaga i odnośnego podziału muzyki na trzy części. Te mniej i więcej widoczne podziały musi zrozumieć dyrygent, i musi je umieć uplastycznić. Dzieje się to w różny sposób. Wołanie o zmiłowanie Boskie potęguje się ku końcowi kompozycji: punkt kulminacyjny znajduje się w trzeciej części;; lub inaczej! Wszystko wznosi się ku środkowemu Christe, a następnie odpływa w uczuciu pokornego poddania się; możliwy jest i taki sposób, że na początku znajduje się moment najsilniejszy, potężne wołanie o pomoc, które zcisza się powoli do cichej modlitwy: punkt kulminacyjny jest tu w pierwszej części. Jaki rysunek linji budowy ideowej w danym wypadku zachodzi, to musi odkryć i zrozumieć dyrygent. Pomaga mu w tem umiejętna analiza materjału motywicznego, struktury utworu, zrozumienie wznoszącej się i opadającej linji frazy muzycznej i t. p.

O ile dyrygent zdecydował się przyjąć z uzasadnieniem takie czy inne ujęcie utworu, wówczas winien każdą część z osobna zanalizować co do jej treści uczuciowej, nadając jej odnośną linję muzyczną, dynamicznie i agogicznie oczywiście podporządkowaną głównej linji, obejmującej całe, — w tym wypadku — Kyrie. Przyjąwszy np. schemat z punktem kulminacyjnym w drugiej części, należałoby całości nadać linję, — graficznie wziąwszy — wznoszącą się ku środkowi ruchem falistym i tak samo opadającą ruchem falistym. Podobnie możnaby graficznie wykreślić linję, gdy najwyższy punkt linji znajduje się w pierwszej lub też trzeciej części.

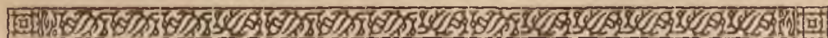
Rozumie się, że ujęcie takie pozostanie zawsze subjektywne, tak jak zresztą być powinno przy każdej dobrej interpretacji. Jak silne wywołuje wrażenie tak interpretowane Kyrie Palestriny, w przeciwieństwie do bezbarwnego wykonania, pozbawionego owych obmyślanych wzniesień.

Po wniknięciu w istotę technicznej i ideowej budowy danego utworu, powinien dyrygent chórowy dokładnie opracować każdy głos z osobna, gdyż istota polifonji polega właśnie na samodzielności poszczególnych głosów. Uplastycznić będzie można te właściwości głównie przez dynamikę, gdyż poszczególny głos tylko przez takie na i odsilanie, oraz akcenty, istnienie swoje samodzielne jest w stanie podtrzymywać. Samodzielność ta kończy się jednak, jeżeli idzie o agogikę, wszystkie bowiem głosy ujęte być muszą w karby

jednego tempa. Ileż uroku ma np. takie frazowanie, gdy każdy głos z osobna śpiewa z odpowiednim akcentem te same słowa, i wszystkie te crescenda i decrescenda krzyżują się dynamicznie. Wówczas i laik zrozumie, że takie palestrinowskie Kyrie głębsze ma znaczenie, jak tylko efekt pozornie dowolnego szeregowania zwykłych słupów akordowych.

Do najdrobniejszego szczegółu powinien każdy głos być obmyślany. Wiemy, z jaką elastycznością dawni mistrzowie umieli zamieniać takty parzyste z nieparzystemi. Tu więc należy wyczuć, gdzie jakaś sylaba nawet na słabej części taktu domaga się lekkiego podkreślenia i naodwrót, gdzie nieakcentowane mogą zostać na mocnej części taktu. Wynikające z tego, urozmaicenie rytmiczne jeszcze więcej wpływa na ożywienie całokształtu interpretacji.

To cośmy powiedzieli o Kyrie Palestriny, odnosi się naturalnie również do wszystkich innych jego kompozycyj i każdego innego mistrza. Trzeba wniknąć w proces twórczy kompozytora od pierwszej nuty aż do całej struktury. Jednak w wypracowaniu szczegółów poszczególnych głosów, nie może dobry dyrygent stracić wyczucia linji całego utworu, jego wzniesień i opadów. Wówczas uda mu się, przedstawić, artystycznie tak niezmiernie trudne utwory Palestriny, w świetle ich pulsującego życia.



Z literatury Palestrinowskiej.

Dr. Knud Jeppesen: **„Der Palestrinastil und die Dissonanz“.** Breitkopf u. Härtel, Leipzig 1925, str. XIV—270.

Wśród współczesnej literatury Palestrinowskiej zajmuje jedno z pierwszych miejsc cenna praca uczonego duńskiego, obecnie pryw. docenta uniwersytetu w Kopenhadze, Dra Knuda Jepesena pt.: „Palestrinastil med saerligt Henblik paa dissonanzbehandligen“ (Kobenhavn 1923). W roku ubiegłym pojawił się przekład niemiecki tej pracy pt.: „Der Palestrinastil und die Dissonanz“, dokonany przez autora.

Jak autor we wstępie zaznacza, rozprawa ta ma spełniać zadanie studjum przygotowawczego do historji traktowania dyssonansów. Dotychczasowy bowiem brak dzieła, zajmującego się jednym z najważniejszych problemów muzyki wielogłosowej, jakim jest sprawa traktowania dyssonansu, da się wytłumaczyć znikomą stosunkowo ilością wydanych wielogłosowych utworów prawie że wszystkich epok. Szczególniej daje się odczuwać brak wystarczającego materjału dla wyjaśnienia procesu rozwojowego w epoce około r 1400 (szkoła angielska), oraz czasy przeistoczenia sią stylu niderlandzkiego na włoski (C. Festa, Willaert, Animuccia). Lukę tę zapełniają do pewnego stopnia wydawnictwa „Denkmäler der Tonkunst“, które dają możliwość zajęcia się wstępnemi badaniami na polu historji traktowania dyssonansów. Pierwszy impuls do zajęcia się tą kwestją dał Ambros w swej „Geschichte der Musik“ jak również H. Riemann w „Geschichte der Musiktheorie“. Pozatem spotykamy się tylko sporadycznie, i to przeważnie z okazji wydawania dawnych zabytków, z pewnemi uwagami o stosowaniu dyssonansów. Są to prawie zawsze zastrzeżenia przeciwko wykraczaniu zasad wprowadzania dyssonansow, dokonane z nowego punktu widzenia. Również i literatura dydaktyczna, której podstawę tworzy „Gradus ad Parnassum“ Fuxa nie daje pełnego obrazu kwestji nas zajmującej. Pewne niedokładności, które zawsze napotykamy

w traktatach teoretycznych tego rodzaju, sprowadza Jeppesen do następujących punktów: 1. teoretyzowanie praktyki ogólnej, 2. niekrytyczne przyjmowanie zasad podanych w starszych dziełach dydaktycznych, bez zwrócenia uwagi na to czy one mogą mieć znaczenie dla danej epoki, 3. brak poczucia stylu, oraz 4. względy pedagogiczne, o tendencji, upraszczania lub uogólniania zasad i prawideł. Powyżej wymienione względy nie przemawiają jednak za bezwzględnem wykluczeniem dzieł teoretycznych. Owszem, oparte na pewnej dozie krytycyzmu dają niekiedy bardzo pewne podstawy dla pracy historycznej.

Powody, jakie skłoniły Jeppesena do zajęcia się utworami m strza szkoły rzymskiej, jakim jest Palestrina, są następujące: Zajmując się tak obszernym zakresem, jakim jest kwestja dyssonansu w muzyce, koniecznem jest, zdaniem autora zająć się naprzód okresem, tworzącym punkt kulminacyjny wszelkich dażeń (od w. XIV do XVI), obierając go jako punkt wyjścia w swych rozważaniach. Do tego właśnie nadaje się specjalnie okres rozkwitu polifonji wokalnej, skrystalizowanej w dziełach Palestriny. Utwory jego dają bowiem encyklopedyczny pogląd na rozwój techniki wieków poprzednich. Następnie: w dziełach Palestriny znajdujemy uproszczone i stylistycznie wygładzone wszystkie formy dyssonansów, które przechodziły pewne fazy rozwojowe w twórczości Francuzów, Anglików, Niderlandczyków, aż do Włochów. Aż do tej chwili zaostrzają się wszystkie prawa, odnoszące się do stosowania dyssonansów, by w okresie następnym prawie że zupełnie zniknąć. Inny powód zajęcia się specjalnie twórczością Palestriny, jest natury praktycznej, a mianowicie wielkie znaczenie dla praktyki kompozytorskiej; kontrapunkt staroklasyczny bowiem jeszcze dziś i zapewne i na przyszłość posjadać będzie orgomne znaczenie dla nauki kontrapunktu wogóle. —

Całość swej pracy dzieli Jeppesen na dwie części. W cz. I. podaje ogólne warunki historyczne, zajmując się kolejno czynnikami następującemi: rytmiką, systemem tonalnym oraz stosunkiem tekstu słownego do muzycznego; odnośnie do kwestji ostatniej dokonuje b. ciekawego podziału: umieszczając w grupie a) równoczesne stosowanie jednej i tej samej zgłoski we wszystkich głosach utworu, w grupie b) równoczesne pojawienie się różnych zgłosek, przy przetrzymaniu dłuższem jednej z nich, oraz c) równoczesne wystąpienie większej ilości różnych zgłosek. Z podobnem ujęciem spotykamy się poraz pierwszy. W cz. II. pracy zajmuje się autor melodyką Palestriny, paświęcając kolejno największą część swej poacy kwestji dyssonansu. Jako punkt wyjścia stylu Palestriny uynaje Jeppesen linię melodyjną, podstawową zaś techniką tego stylu jest umiejętność łączenie samodzielnie odczutych i prowadzonych melodji. Z dwuch zasadniczych typów melodji, które można określić wyrażeniem: melodja wnosząca się i nagły jej spadek (zdaniem Kurtha charakterystyczne dla Bacha), oraz jej przeciwieństwo — wniesienie się nagłe i stopniowe powolne opadanie (typowe dla chorału gregorjańskiego) nie zachodzi żaden u Palestriny Melodja Palestriny jest raczej periheletyczną; (wyrażenie Lacha) kierunek wznoszący się i opadający odpowiadają sobie z matematyczną dokładnością.

Przechodząc do porównania głosów oraz ich zestawienia — pośw ęca Jeppesen główną część swej pracy kwestji dyssonansów oraz ich zastosowaniu na mocnej jak i na słabej części taktu. Autor wyróżnia trzy rodzaje dyssonansów: 1. dyssonans jako zjawisko wtórne; jest to tak zwany dyssonans przypadkowy, umotywowany melodyką danego głosu, 2. dyssonans rzeczywisty, nazwany przez Jeppesena „muzycznym" jako przeciwieństwo konsonantu, oraz 3. dyssonans użyty jako pierwiastek illustracyjny.

Pierwszy rodzaj dyssonansu rozpada się na dwie grupy: a) dyssonans przejściowy, oraz b) dyssonans ornamentalny. Autor przechodząc kolejno wszystkie grupy wykazuje częstotliwość stosowania ich u Palestriny. Wszystkie rodzaje dyssonansu spotykamy u Palestriny prawie że w równomiernej ilości Dołączone na końcu pracy tabela wykazuje procentowo ilość stosowanych przez Palestrinę dyssonansów wszystkich trzech rodzajów w częściach mszy: takich jak Crucifixus i Benedictus, a więc zupełnie pod względem nastroju różnych. Różnica jest minimalna, (Crucifixus 20,85 proc., Benedictus 24.076 proc.), przyczem należy zaznaczyć, że w cz. Benedictus przeważały dyssonanse przejściowe i ornamentalne, zaś w Crucifixus synkopowane, w myśl praktyki w XV i XVI.

Rozprawa Jeppesena wydana jest bardzo starannie; wiele przykładów nutowych z dzieł Palestriny, jak również dość liczne z utworów jego poprzedników, dają bardzo jasny pogląd na całość sprawy, co w łączności z bardzo treściwem ujęciem kwestji jest bardzo cenną zaletą pracy. —

Dr. Marja Szczepańska (Lwów).

Komunikat Zarządów

Związku Organistów Archidiecezji Giezn. - Poznańskiej i Chełmińskiej.

Koledzy! Stanęliśmy u kresu roku, w którym nareszcie zdobyliśmy się na wydawnictwo pisma, które nietylko prezentuje nasze sprawy organizacyjne, ale jest pismem fachowem muzyczno-kościelnem, jakiego w Polsce było brak. Uważamy za zaszczytny nasz obowiązek doprowadzić w przyszłym roku „Muzykę Kościelną" do dalszego rozwoju. Niechaj więc każdy jaknajśpieszniejszem zapłaceniem składki związkowej przyczyni się do dalszego podtrzymania bytu naszego organu związkowego. Wierzymy, że w nowym roku nikt z Kolegów nie uchyli się od obowiązku płacenia składki, nie zbraknie wówczas i „Muzyki Kościelnej" w jego domu. Donosimy zarazem, że najważniejsze kwestje związkowe podamy w następnym zeszycie pisma, w dziale zawodowo-organizacyjnym. Zawiadomienia o odbytych zebraniach w ciągu ostatniego miesiąca prosimy nadesłać bezwłocznie.